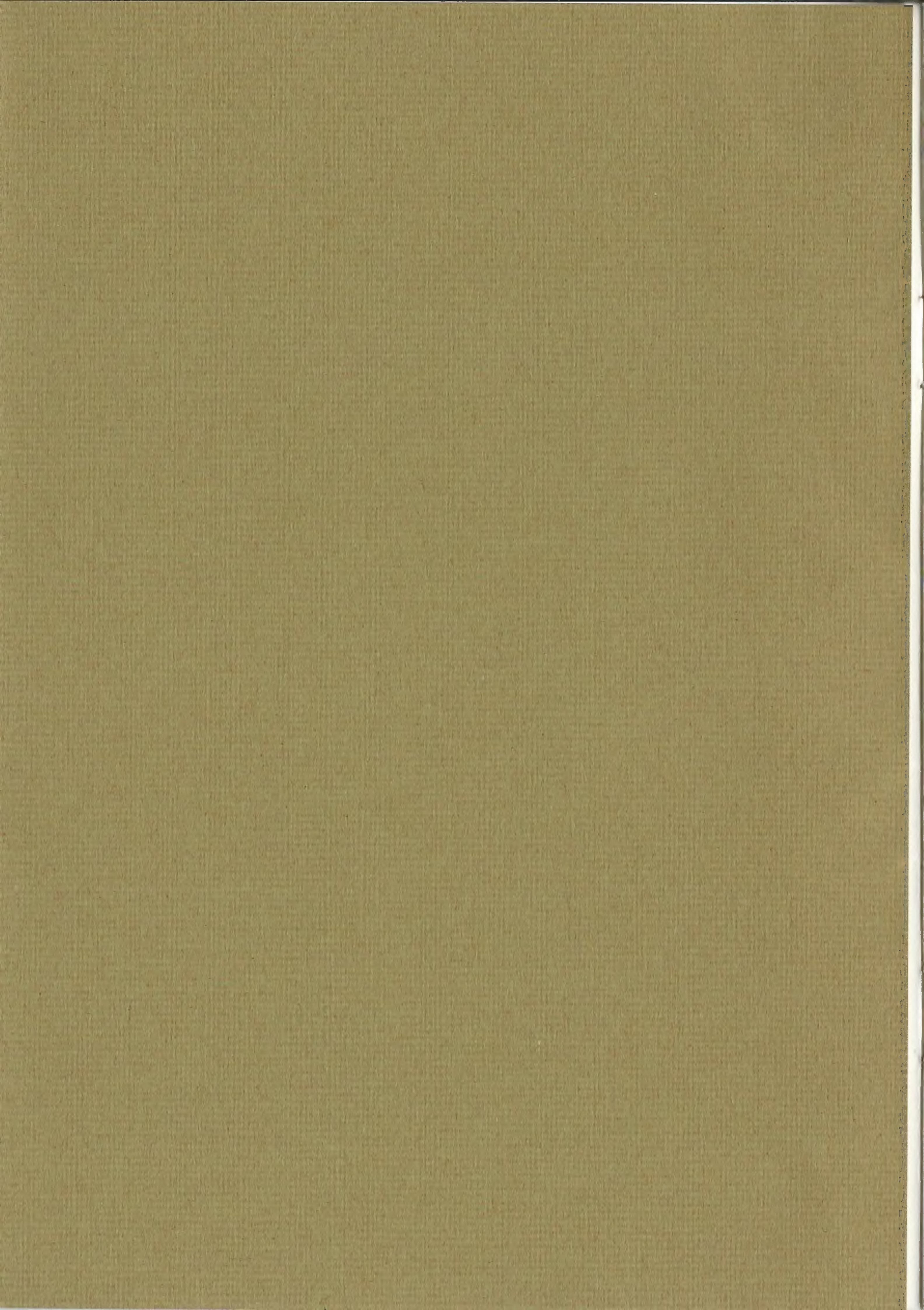
Richard Wagner in München



Karl Schumann

Richard Wagner in München

Vortrag
anläßlich der Kuratoriumssitzung
der Gesellschaft
der Freunde von Bayreuth e. V.
am 17. Mai 1974 in München

Druck und Verlag Siemens Aktiengesellschaft Berlin/München

Es hieße, ein Auditorium von Wagner-Kundigen langweilen, zählte ich die geläufigen Daten und Ereignisse auf, wie sie von dem Thema „Richard Wagner in München" zwangsläufig ins Gedächtnis gerufen werden: Freundschaft mit König Ludwig II., vier Uraufführungen im Nationaltheater, Plan eines Festspielhauses in München, Ausbruch des Bülow-Cosima-Dramas, Abreise unter dem Druck der öffentlichen Meinung. Diesen Stationen der Biographie bleibt nichts hinzuzufügen, am allerwenigsten eine neue Deutung, die ja doch darauf hinausliefe, den vielen subjektiven Ansichten eine weitere, womöglich noch schiefere hinzuzufügen. Erlauben Sie mir, zu umreißen, was die Wagner-Biographien mit Nebensätzen oder Fußnoten zu bewältigen pflegen: das Bild jener Haupt- und Residenzstadt München, in die der fast 51jährige Richard Wagner im Mai 1864, vor 110 Jahren also, wie ein fremder Vogel hineinflatterte.
München tauchte erstaunlich spät in Wagners Gesichtsfeld und strategischen Erwägungen auf. Von dem für damalige Verhältnisse riesigen Bau des Hof- und Nationaltheaters mußte Wagner längst gehört haben, ebenso von dem Ruf der Sänger, Orchester und Dirigenten und schließlich auch von der Sammlerleidenschaft Ludwigs I. für Gelehrte, Künstler, Altertümer und junge Schönheiten. Doch Wagner teilte wohl die Vorbehalte, wie sie sich bei den protestantischen Bewohnern der Gebiete nördlich der Mainlinie gegen das katholische Altbayern angehäuft hatten. Es hatte sich herumgesprochen, daß die vielberedeten „Nordlichter" Ludwigs I. und Max II. nicht durchwegs die Sympathien

der Einheimischen genossen und daß der König wegen einer spanischen Tänzerin um den Thron gekommen war.
Überdies diktierte ein Stockkonservativer den muskalischen Geschmack der Stadt: Generalmusikdirektor Franz Lachner, der noch Beethoven und Schubert von Angesicht gekannt hatte, zäh am Hergebrachten hing, Symphonien, Suiten und Ausstattungsopern schrieb und der „Zukunftsmusik“ mit bedächtiger Skepsis begegnete. Lachner war ein umgänglicher Mann und Wagners Musik anfangs keineswegs feind; schließlich hatte er ja die Erstaufführungen von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ angesetzt und Wagner auch in seinen Akademiekonzerten aufgeführt. Später verstörte ihn der hochfahrende, zynische Bülow weit mehr als der künstlerisch durchaus respektierte Wagner. Und Lachner trat zurück.
Das ganze Königreich Bayern, wie es sich aus der napoleonischen Zeit ergeben hatte, lag für den Mitteldeutschen Wagner ziemlich abseits. Zwar hatte der Zwanzigjährige in Würzburg seine Theaterpraxis wie die Partitur seiner ersten Oper, „Die Feen“, begonnen – zwar war ihm wenig später, als er zum Anwerben von Sängern durch Bayreuth und Nürnberg reiste, in einer nächtlichen Prügelei der zweite Akt der „Meistersinger“ im naturalistischen Urbild vor Augen gekommen – zwar hatte er im Hochsommer 1861 wie ein Tourist in München die Kunstsammlungen Ludwigs I. bewundert – jedoch machte er nie den Versuch, in Bayern engere Kontakte anzuknüpfen, geschweige denn, sich hier niederzulassen. Es diente ihm lediglich zur Durchreise. Zu Nürnberg hatte er eine Herzensbeziehung, durch die „Meistersinger“ bedingt. Altnürnberg war ja für die Romantik ein Inbegriff des Altdeutschen; konsequenterweise riet denn Wagner dem jungen König Ludwig II., seine Residenz dorthin zu verlegen. Im übrigen zeigte Wagner nicht die geringste Neigung, ein Wahlbayer zu werden. München lag außerhalb seiner Landkarte. Als er dem Verleger Schott in Mainz vorphantasierte, seine im Entstehen begriffenen „Meistersinger“ kämen im November 1862 in München zur Uraufführung, war das eine von heillosem Optimismus eingegebene Zweckbehauptung.
München war vor dem Auftauchen des Königsgünstlings durchaus nicht wagnerfeindlich. Erst der empirische Wagner, der Egozentriker, der Kunstfanatiker mit dem Expansionsdrang und der verführerische

Ratgeber des Königs stießen auf Unwillen, Spott und Ablehnung. Man hatte – mit ziemlicher Verspätung freilich – den „Tannhäuser" wie den „Lohengrin" im Nationaltheater gegeben. Wagners Kunst erschien keineswegs als Sonderfall, als befremdende Ausnahmeerscheinung oder gar als säkulare Tat. Viele Münchner mögen damals so empfunden haben, wie es Wilhelm Heinrich Riehl ausdrückte, als dieser Kulturhistoriker und Ahnherr einer in geisteswissenschaftlichen und soziologischen Kategorien denkenden Musikgeschichtsdarstellung die großen romantischen Opern des frühen Wagner mit der Historienmalerei Kaulbachs in Zusammenhang setzte. Riehl scheint Wagners Werke auf Reisen oder in Druckausgaben kennengelernt zu haben, denn schon 1852, vor den ersten Münchner Wagner-Aufführungen, schrieb er: „Unsere Epoche ist nicht mehr die der einfachen sinnlichen Schönheit. Die Musik ist wieder wie zu Glucks Zeiten ins entgegengesetzte Extrem übergesprungen. Der Drang nach Charakteristik droht selbst alle wohlberechtigten Schranken des künstlerischen Maßes zu sprengen. Wir möchten weltgeschichtliche Gedanken durch Töne symbolisieren. Gemahnt das nicht an Kaulbachs Gedankenmalerei? Richard Wagner und Kaulbach sind sich in ihren künstlerischen Grundtendenzen sehr nahe verwandt. Allein auch jene symbolische Historienmalerei ist in ihrem Wesen nichts Neues. Sie ist nur die auf einer höheren Stufe wieder aufgenommene Ausbeutung der Allegorie". Soweit Wilhelm Heinrich Riehl, der mit unverdienter Vergessenheit bestraft wird, weil er beim Adagio von Bruckners 7. Symphonie Pfui gerufen haben soll.

Riehl sprach von Wagners Verbindung zur romantischen Historienmalerei und Geschichtsauffassung und damit von der Verknüpfung mit dem romantischen Traum vom Mittelalter als der Epoche wahrer Größe und Herrlichkeit. Dieser Aspekt sollte für Ludwig II. ausschlaggebend werden, für sein Wagner-Verständnis, für seinen architektonischen Historismus à la Neuschwanstein, ja für seine Einstellung zum Königtum.

Als erstes Werk Wagners ist am 12. August 1855 der „Tannhäuser" im Nationaltheater aufgeführt worden, ganze zehn Jahre nach der Dresdener Premiere. Vorausgegangen war 1852 eine Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre unter Lachner. Diese Kostprobe der „Zukunfts-

musik“ wurde sehr kühl und unter Zischen aufgenommen. Doch der Hoftheater-Intendant Dingelstedt, vormals Intendant im Weimar der Ära des Hofkapellmeisters Franz Liszt, riskierte es dennoch, den „Tannhäuser“ anzusetzen, obgleich sich warnende Stimmen erhoben. Die eine davon im „Bayerischen Landboten“, kräftig auf die politische Vergangenheit Wagners verweisend: „Der Orpheus, welcher im Dresdener Mai-Aufstande durch sein Saitenspiel Barrikaden gebaut – ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er, nicht in das Münchner Opernhaus“. Der andere Widersacher war der damalige bayerische Außenminister von der Pfordten, der später im Drama um Ludwig II. eine Rolle spielen sollte; er befürchtete Schwierigkeiten mit dem sächsischen Hofe, wenn man eine Oper des landflüchtigen Revoluzzers auf den Spielplan setze. Er konnte beruhigt werden; bereits seit 1852 wurden Wagners Werke in Dresden wieder aufgeführt. Die traurige Errungenschaft, mit einem mißliebigen Manne auch dessen künstlerische Werke zu ächten, blieb bekanntlich dem Fortschritt unseres Jahrhunderts vorbehalten.

Der gutmütige König Max II. entschied salomonisch: „Wir wollen nicht sächsischer sein als der König von Sachsen“.

So ging denn „Tannhäuser“ am 12. August 1855 in Szene, unter ziemlichen Schwierigkeiten, denn auch damals schon war es ein Problem, die erforderlichen schweren Stimmen aufzutreiben. Das Leit- und Leidmotiv der Geschichte der Wagner-Interpretation klang auf: Woher nimmt man die Sänger?

Lachner dirigierte den „Tannhäuser“, sehr eindrucksvoll, wenn auch nicht aus Überzeugung. Es wurde ein triumphaler Erfolg, auch für die Theaterkasse, wie sich bei den Wiederholungen erwies. Wagner hatte Partitur und Regiebücher geschickt, samt einer saftigen Honorarforderung. Er beschied sich dann mit der Hälfte des verlangten Betrags. Seiner Münchner Premiere scheint er nicht viel Bedeutung beigemessen zu haben; die bayerische Hauptstadt lag ja außerhalb seiner Aufmarschpläne.

Ein Hinweis auf den Minister Ludwig von der Pfordten. Der Jurist und vormalige Professor in Würzburg war gewiß kein Musikkenner, aber als konservativ gewordener Liberaler hatte er einen sechsten Sinn dafür, wo es nach Pech, Schwefel und Umsturz roch. Ehe sich die

Beziehung Ludwigs II. zu Wagner anbahnte, als von der Pfordten noch als sächsischer Minister Wagners Anfänge beobachtete, witterte er mit dem Instinkt des besorgten Staatsmannes, daß sich Wagners Kunst nicht in Klang und Szene erschöpfe. Er sagte, diese Überheblichkeit, wie sie in Wagner auftrete, sei das zerstörende Moment unseres heutigen Lebens und Staatswesens, und wenn die Fürsten nur ein wenig zusammenhalten möchten, wie die Umstürzler es tun, so dürfte Wagners Musik nirgendwo aufgeführt werden. Von der Pfordten durchschaute auf seine Art den allegorischen Charakter der romantischen Historienmalerei in Opernform. Mit dem Instinkt des wachen Außenseiters spürte er, daß sich hier die Musik anschickte, über die Ufer der herkömmlichen Ästhetik zu treten. Der erste Gegner wartete also schon auf den von München noch sehr weit entfernten Richard Wagner.

Für 1856 hatte der Hoftheater-Intendant die Erstaufführung des „Lohengrin" angesetzt und zwar auf Betreiben der königlichen Familie. Wieder gab es Besetzungsschwierigkeiten; die Premiere verzögerte sich bis zum 28. Februar 1858. Der Publikumserfolg war nicht so einhellig wie bei „Tannhäuser", doch die Qualität der Aufführung wurde lautstark anerkannt, so zum Beispiel in der „Augsburger Allgemeinen", wo es hieß: „Hätte Richard Wagner der gestrigen ersten Aufführung seines langverschmähten ‚Lohengrin' auf hiesiger Bühne zugehört, ihm wäre ohne Zweifel zukunftsgewiß ums Herz geworden, denn energischer, abgerundeter, glänzender ist das curiose Werk wohl schwerlich jemals über die Bühne gegangen. Zieht den Hut, ihr Zukunftsmänner vor Franz Lachner, der, obwohl seinem tiefsten, innersten musikalischen Bewußtsein nach euer Gegner, obwohl die Hauptsäule der klassischen Musik in Deutschland, doch alles daran gewendet, um das Werk, da es einmal zur Darstellung befohlen war, zur Ehre deutschen Fleißes und deutscher Gediegenheit so herrlich aufzuführen als nur immer möglich". Lachner war also wieder, sich selbst überwindend, der Schrittmacher Wagners in München gewesen.

Diese erste Münchner „Lohengrin"-Inszenierung sah nun der Kronprinz Ludwig, von seiner Gouvernante gebührend präpariert, am 2. Februar 1861, und damit nahm das Kapitel „Wagner in München" recht eigentlich seinen Anfang. Ludwig war damals 15 1/2 Jahre alt,

also im besten Alter fürs Schwärmen und Übertreiben. Er verschlang die Schriften Wagners, soweit er ihrer habhaft werden konnte. Er saß in jeder Wagner-Aufführung und nannte später die Tage, an denen er „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ zum ersten Male gesehen hatte, die großen, entscheidenden Festtage in seinem Leben. Seine Begeisterung löste eine Schwanenritter-Mode bei den Damen des Hofes aus; man trug Silberschmuck mit Grals-Taube und Schwan. Der Elan des Kronprinzen Ludwig hatte plötzlich Ziel und Inhalt gefunden. In den höchst realistischen Dekorationen des Hoftheaters stand sein Traum vom Mittelalter vor ihm, seine durchaus mittelalterliche Vorstellung vom unumschränkten, gottgewollten Königtum, sein Ideal des Stammesfürsten, des „charismatischen Herzogs“, wie es später die Soziologie formulierte.
Der Kronprinz hatte sich zuvor nicht sonderlich für die Musik erwärmt. Sein Klavierlehrer raufte sich die Haare, seine hochgelehrten Professoren fanden ihn träge und gar nicht lernbegierig. Vermutlich lag das an der gravitätischen Methode des Unterrichts. Man hatte nicht verstanden, den königlichen Zögling dort anzusprechen, wo er ansprechbar war.
Das „Lohengrin“-Erlebnis im Hoftheater kam nicht von ungefähr. Dem Fieber waren frühe Infekte vorausgegangen. Der Schwan war das Lieblingstier König Max II. gewesen. Der Vater Ludwigs II. hatte den verfallenen Stammsitz der Herren von Schwangau gekauft, die Ruine Schwanstein, das heute Schloß Hohenschwangau. 1833 wollte Max II. der Burg „ihre ursprüngliche mittelalterliche Gestalt wiedergeben“. Die Schwärmerei für mittelalterliche Herrensitze blühte ja seit Walter Scotts Romanen; bisweilen baute man sogar künstliche Ruinen im neugotischen Stil, wie etwa die Löwenburg bei Kassel. Bezeichnenderweise beauftragte Max II. den Bühnenbildner Domenico Quaglio mit den Restaurierungsarbeiten, denselben Quaglio, der dann für die Wagner-Bühne des jungen Königs wichtig werden sollte. Ein theatralisches, opernhaftes Element schwang also von Anfang an mit in dieser neuen, romantischen Neigung zur Sage vom Schwanenritter. Auf der Burg Hohenschwangau postierte denn Wagner mitunter Militärmusiker, die für den König den Morgenruf aus dem „Lohengrin“ zu blasen hatten. Burg und Szene gingen ineinander über.

Nun kann man sich die überflüssige Frage stellen, was eingetreten wäre, hätte Kronprinz Ludwig statt „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ als erste Wagner-Opern „Rienzi“ und den „Fliegenden Holländer“ gesehen. Ob er sich für den Volkstribunen und den Brand des Capitols erwärmt hätte? Ob ihm, dem ja das Meer fremd war, der „bleiche Seemann“, die Spukgestalt, so viel gesagt hätte wie der Schwanenritter?
Zu der Zeit, als Wagner im Kronprinzen Ludwig den glühendsten Verehrer fand, trieb ihn eine Krise zu wunderlichen Irrfahrten durch Europa. Er ging seinem fünfzigsten Jahre entgegen, und das bedeutete für einen Menschen des mittleren 19. Jahrhunderts einen Einschnitt, ja das Ende der sogenannten „besten Jahre“. Die Partitur des „Tristan“ war vollendet. Nun suchte Wagner ein Theater für die Uraufführung. Seit 1860 konnte er sich wieder frei bewegen; eine Teilamnestie erlaubte ihm, die Länder des Deutschen Bundes zu betreten, das Königreich Sachsen vorerst ausgenommen. Der „Tannhäuser“-Skandal in Paris, 1861, hatte ihm bedeutet, daß seine Idee des Musikdramas außerhalb des deutschen Sprachgebietes vorläufig nichts zu bestellen hatte. Wagner sah sich in der Heimat um. Großherzog Friedrich I. von Baden zeigte sich geneigt, den „Tristan“ in Karlsruhe zur Uraufführung zu bringen. Dort hatte Wagner den Tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Lohengrin bewundert. Die Verhandlungen mit Karlsruhe liefen ermutigend; Wagner sollte nun in Wien Sänger für den „Tristan“ anwerben. Das Ergebnis der Reisen nach Wien war, daß sich die dortige Hofoper als ein noch günstigerer Uraufführungsort anbot, zumal sich die Verhandlungen mit Karlsruhe durch eine Intrige zerschlagen hatten. Die Kaiserin Elisabeth besuchte bereits Wagners Wiener Konzerte. „Tristan“ in Wien schien beschlossene Sache. Da wurde dem Wiener Tenor angst und bange vor der riesigen Partie.
Die Verbindung zu Wien lockerte sich. Wien wäre kein Pflaster für Wagner gewesen. Und Kaiser Franz Josef nicht der Monarch, von dem er träumte. Der nüchterne, überlegte Landesvater Franz Josef – damals noch ein junger Mann – würde über den Plan eines Festspielhauses den Kopf geschüttelt haben. Überdies hatte er andere Sorgen, so die einer Modernisierung des Wiener Stadtbilds. Von allen gekrönten Häuptern deutscher Zunge war er seiner geistigen Konstitution nach am zähesten immun gegen den Wagner-Bazillus.

Was Wagner im Frühjahr 1864 in tiefste Niedergeschlagenheit stürzte, was ihm das Ende seiner theatralischen Sendung vor Augen führte und was ihn bewog, an Peter Cornelius zu schreiben: „Ein gutes, wahrhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen; sonst ist's aus!" – das war nicht allein die drohende Schuldhaft in Wien – an Geldsorgen war Wagner gewöhnt –, sondern die Aussichtslosigkeit, eine große deutsche Bühne für die künftigen, anspruchsvollen Musikdramen zu gewinnen. Wagner war mit seiner Strategie am Ende. Wohin hätte er sich wenden sollen? Nach Berlin? Dort war der nachmalige Kaiser Wilhelm I. König geworden, kein Mann, der sich zum Mäzen geboren fühlte, überdies auch kein Partner für einen teilamnestierten Revoluzzer. Außerdem war die Person Wagners dem Berliner Generalintendanten von Hülsen tief verhaßt.

Hamburg? Zur Hansestadt und ihrem Sängertheater fühlte sich Wagner nicht sonderlich hingezogen. Dresden? Es fiel aus sattsam bekannten Gründen aus. Stuttgart? Dort saßen zwar Anhänger, aber keine Mäzene. Die Möglichkeiten schrumpften. Wie von selbst zog sich das Netz zusammen auf die Stadt, die Wagner am wenigsten erwogen hatte: München.

Wie weitab von allen Erwägungen Wagners jenes München lag, geht schließlich daraus hervor, daß er nie und nimmer von dort eine Botschaft erwartete und es für eine neue Finte seiner Gläubiger oder für einen schlechten Scherz hielt, als sich am 3. Mai 1864 ein Abgesandter des Königs von Bayern in seinem Stuttgarter Hotel melden ließ, um ihm ein Portrait des Monarchen und einen Rubinring zu überbringen.
Kurz vor diesem Wendepunkt, Ende März, am Karfreitag hatte es den Ahasver Wagner durch München getrieben. Wieder einmal nur auf der Durchreise. Er versprach sich nichts von dieser Stadt. Er kannte den dortigen Musik-Regenten Lachner zu gut, um bei dem wohlwollend Reservierten wegen des „Tristan" anzufragen.

In einem Münchner Schaufenster sah damals Wagner ein Portrait des jungen Königs, der eben, mit achtzehn Jahren nach dem unvermittelten Tod Max II. auf den Thron gelangt war. Es ergriff ihn, wie er sagte, „mit der besonderen Rührung, die uns Schönheit und Jugend in vermuteter ungemein schwieriger Lebenslage erwecken".

In einem Münchner Gasthauszimmer entwarf Wagner die vielzitierte „humoristische Grabschrift für mich“:

> „Hier liegt Wagner, der nichts geworden,
> nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;
> nicht einen Hund hinterm Ofen entlockt' er,
> Universitäten nicht mal 'nen Dokter“.

Niedergeschlagenheit und Mutlosigkeit, wie sie sich hier mit einer bei Wagner ungewohnten Selbstironie äußern, tönen auch aus den Briefen. Es war nicht nur eine Verstimmung des Gemüts, die Depression eines alternden Umhergetriebenen oder die Verzweiflung eines verschuldeten Bohèmien – es war die aussichtslose Lage eines Künstlers, der sich vergegenwärtigte, daß seinen Hauptwerken alle Theatertüren verschlossen waren.
Statt auf der Rauhen Alb ein Quartier zu suchen, wo er den ersten Akt der „Meistersinger“ in Partitur bringen konnte, eilte Wagner mit Herrn von Pfistermeister zum König in das plötzlich seinem Bewußtsein präsente München.
Über die erste Begegnung am 4. Mai ist sehr viel geschrieben worden, meist Variationen über jene Darstellung, wie sie Wagner im Überschwang gegeben hat. Es ist psychologisch wenig wahrscheinlich, daß der junge König mit seinen Idealvorstellungen von der Persönlichkeit eines lohengrinisch gottgesandten Musikdramatikers sich sogleich abfand mit der völlig konträren empirischen Erscheinung eines sehr kleinen, alternden Mannes von quecksilbrigem Temperament und sächsischem Tonfall. Wagner, wie er vor ihm stand, entsprach gewiß nicht dem Wunder, das er sich erwartet hatte. Der bayerische Historiker Sigmund von Riezler – ein unbestechlicher Gelehrter – beteuert, er wisse aus sicherer Quelle, „dass der erste Eindruck der Persönlichkeit Wagners auf den König nach dessen explosivem eigenen Geständnis nicht günstig war“. Man weiß nicht, wie weit sich Ludwig II. vorher über Wagner informiert hatte, welche Portraits er kannte, wer ihn Wagner geschildert und ihn so auf den empirischen Wagner vorbereitet haben könnte.
Ludwigs Treuegelöbnis war zweifellos ernst, freilich innerhalb seines irrational-romantischen Denksystems. Gemeint war die Treue des

mittelalterlichen Lehensherrn zu seinem Vasallen, wobei nicht unbedingt die Person des Vasallen den Ausschlag gab, sondern dessen Funktion. Hier also die Funktion des Hofkünstlers, des von Schiller besungenen Sängers, der mit dem Könige gehen soll, des schöpferischen Menschen, dessen Werke es zu gewährleisten galt, nicht zuletzt weil diese Werke für die Traumwelt des Monarchen vonnöten waren.

Ludwig II. kostete die Verbindung mit Wagner gewiß einige Überwindung. Er war im Herzensgrund ein absoluter Monarch, eine Gestalt, die gar nicht in ein Jahrhundert der liberalen, konstitutionellen und demokratischen Tendenzen paßte. Aber ihn bewegte der Künstler Wagner. Und die Kunst stellte er zuhöchst. Hierin, in dieser Verherrlichung der Kunst, zumal der Musik, war er ein Mensch des 19. Jahrhunderts.

Um die Hochherzigkeit und souveräne Haltung König Ludwigs im Falle Wagner zu ermessen, um das Einmalige seines Entschlusses zu würdigen, empfehle ich ein Gedankenexperiment, dessen Vergleiche zwar hinken, aber doch erwägenswert sind.

Man stelle sich vor, der sehr demokratische, sehr republikanische Präsident eines sehr demokratischen, sehr republikanischen Staates beruft als bevorzugten Superkünstler einen Mann, der erst vor kurzem wegen massiver monarchistischer Umtriebe des Landes verwiesen und dann teilweise amnestiert worden ist. Das wäre also der umgekehrte Fall, zu dem, was sich in München begeben hat. Etwas Unwahrscheinliches, etwas in jeglichem Betracht Unmögliches. Und wenn sich wider Erwarten ein solcher Präsident fände, fände sich auch ein Künstler von der Potenz Wagners?

Doch zurück in die Historie. Wie sah das München aus, in das Wagner 1864 kam? Es war eine Stadt von etwa 150000 Einwohnern also ungefähr und mit allen Vorbehalten vergleichbar der Größe des heutigen Augsburg oder Regensburg. Es machte nicht unbedingt den Eindruck einer Großstadt und schon gar nicht den einer industrialisierten Stadt. Es war die rustikale Hauptstadt eines Agrarstaates. Ein Biograph Ludwigs II., Werner Richter, gab eine plastische Schilderung: „Noch entstand, wenn es regnete, auf dem Karolinenplatz rings um den Obelisken ein See, auf dem sich die Enten der benachbarten britischen Gesandtschaft tummelten. Noch trieb der Ziegenhirte morgens seine

Herde durch die Straßen und verkaufte naturwarme Milch. Noch lag die Altstadt gewinkelt und gebuckelt um den Riesenklotz der Frauenkirche mit ihren zwei patinagrünen Turmkappen, – ein Symbol der Unbeweglichkeit. Noch trug München dort, wo seine Gassen sich zur Aufnahme bäuerlichen Fuhrwerks weiteten, den derb-heiteren Charakter eines ländlichen Marktplatzes. Vielerorts überragten dicke schwarze Brauereikamine die spitzen Dachfirste.

Unmittelbar an die Altstadt schlossen sich die Neuanlagen der Könige Ludwig I. und Max II.: oft noch lückenhafte Straßenzüge, Chausseen eher, die sich in der freien Landschaft verliefen, worin das klassische Weiß und Hellgelb der Neubauten von großen und zahlreichen Gärten umgeben und verdeckt wurde. Grasbewachsene Gräben, in denen barfüßige Jugend spielte, begleiteten die neuen Straßen, zu deren Haustüren hölzerne Stege führten. Und meistens noch von Kühen oder Ochsen gezogene ländliche Fuhrwerke bewegten sich langsam über die Prachtplätze Ludwigs I.. Der neuen Zeit war unter Max II. immerhin durch den Glaspalast Genüge getan, ein Ungetüm, das den Kristallpalast der Londoner Weltausstellung von 1851 nachahmte. Sonst betrug die Zahl der großen Spiegelscheiben in der ganzen Stadt kaum ein Dutzend. Die Bevölkerung in ihrer Masse stellte immer noch die letzte Ausgipfelung des Altbayerntums dar. Immer noch saß die bäuerliche Lebensschwere so fest in der Stadt, daß der allmählich stärkere Einstrom Fremder, besonders aus den neuen Provinzen, daran so gut wie nichts änderte. Klassen und Kasten flossen zusammen. Die jedem zugebilligte Anrede Herr Nachbar überschritt absichtlich alle sozialen Grenzen. Das Ruhebedürfnis des bayerischen Staates war hier zur Lebensparole des Staatsbürges geworden".

Wie stand es um das Hof- und Nationaltheater? Opernaufführungen gab es nicht allabendlich, sondern jeden dritten, vierten Tag. Im Jahre 1863, im Jahr vor Wagners Auftauchen in München, spielte man an Novitäten: je eine Oper der ortsansässigen Komponisten Karl von Perfall und Max Zenger, ein orientalisierendes Stück des französischen Romantikers Félicien David und eine singspielhafte komische Oper des jungen Kapellmeisters Georg Krempelsetzer. 1864 war die einzige Novität „Der fliegende Holländer", 1865 der uraufgeführte „Tristan".

Der Opernspielplan des Jahres 1865 sah ganz und gar nicht altmodisch aus: viel Meyerbeer, Donizetti, Gounod und Auber, „Freischütz", drei Mozart-Opern, dann Gluck, Nicolai, Rossini, Flotow, Cherubini und der „Fidelio". Verdi war nur durch zwei „Troubadour"-Vorstellungen vertreten. Der Anteil der Eintagsfliegen und der altenWiener Singspiele war verhältnismäßig gering. Der alte Lachner machte keinen schlechten Spielplan.
In der Aufführungsstatistik der Jahre 1842 bis 1857 führt Meyerbeer mit 164 Vorstellungen vor Mozart mit 152, Auber mit 147, Bellini mit 104, Donizetti mit 98, Flotow mit 90, Halévy mit 82, Weber mit 75, Lortzing mit 72 und Rossini mit 60 Vorstellungen.
Nun zum Vergleich die Statistik des Zeitraums zwischen 1867 und 1892. Hier hält Wagner einen absoluten Rekord mit 742 Aufführungen. Favoriten waren „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer". Mit 240 Vorstellungen folgt Mozart, mit 223 Weber, mit 213 Lortzing, mit 170 der nun kräftiger frequentierte Verdi, mit 164 der nach wie vor beliebte Auber, mit 136 der verblassende Meyerbeer, mit 127 „Fidelio", mit 132 Rossini und mit 113 Gounod. „Carmen" brachte es bereits auf 60 Aufführungen. Einen Aufführungsrekord wie in diesen 25 Jahren hat Wagner nirgendwo sonst gehabt.
Der Musikdramatiker Wagner war der größte Erfolg in der Münchner Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Der Mensch Wagner hingegen vertrug sich überhaupt nicht mit der Mentalität dieser Stadt. Die Biographien erläutern zur Genüge, was dazu hatte führen müssen, daß Wagner im Dezember 1865 vom König in aller Form ausquartiert wurde, wie es dann 1868 zur Uraufführung der „Meistersinger" gekommen ist und wie Ludwig II. schließlich gegen Wagners Intrigen durchsetzte, daß 1869 „Das Rheingold", im Jahr darauf „Die Walküre" im Nationaltheater erstmals auf die Bühne gekommen sind. Und wie sich dann so vieles zerschlug: der Plan eines Festspielhauses auf dem Gasteigberg, die neue Musikschule usw.. Wie Franz Lachner Bülow weichen mußte. Wie dann Bülow, aufs schwerste angeschlagen, aus München fortging. Und wie dann der tote Wagner im Februar 1883 ein letztes Mal durch München gekommen ist.
Das Drama Wagner in München fiel zusammen mit den Kriegen von 1866 und 1870/71, die dem Königreich Bayern die Selbständigkeit

gekostet haben – eine politische Umwälzung, die den Monarchen traf, der ihr am wenigsten gewachsen war und der sie am allerwenigsten verdient hatte. Dieser politische Hintergrund schuf wohl recht eigentlich das nervöse, gereizte Klima, in dem sich der Fall Wagner zutrug, soweit er auf München Bezug hat.
Zu moralisieren, wäre müßig. Moral und Geschichte haben wenig miteinander zu tun, zumal wenn die Geschichte den Fall Wagner betrifft. Daß ein Künstler, der seit fast zwanzig Jahren keiner seiner Uraufführungen mehr beigewohnt hatte, dem sich 1864 in München die tollkühnste Schlaraffenland-Vision erfüllte und dem über Nacht ein Rang zugefallen war, wie ihn nie zuvor ein Hofkünstler innegehabt hatte – daß dieser Künstler über die Stränge schlagen mußte, kann keinen Einsichtigen verwundern.
Besonnenheit, Zurückhaltung und Takt standen Wagner selten zu Gebot, am seltensten dann, wenn er festen Boden unter sich fühlte. Doch daß er in München den Schatten der Lola Montez heraufbeschwor, hätte er, der sich so gerne über Historisches verbreiterte, denn doch bemerken müssen.
Dem König Ludwig sind viele, ja alle Ideale zerbrochen, zuletzt das des Königtums. Daß der Sänger gut schillerisch mit dem König gehen soll, wurde fragwürdig. Wenn beide in der Tat auf der Menschheit Höhen wohnen sollten, dann in grundverschiedenen Etagen. Das Königsideal Ludwigs II. war anachronistisch, genauso wie seine Vorstellung vom Lehensherrn eines Künstler-Vasallen. Zu diesem sozusagen sozial integrierten Hofkünstler, zu dem an seinen Ort im allgemeinen Gefüge gebundenen, mit seiner Aufgabe sich bescheidenden „Sänger" eignete sich Wagner nicht: der Bohèmien aus dem romantischen Individualismus, der Egoist seines Werkes und seines eigenen Auftrags, der Egozentriker, der Meister unter Jüngern und Hypnotisierten, der Monomane seines Sendungsbewußtseins.
In München war und ist man gegen „Spinner" sehr tolerant. Und in diese Kategorie wurde Wagner wohl anfangs eingereiht. Doch dann spürte man, daß es nicht bei einer exzentrischen Spitzweg-Figur sein Bewenden hatte. Der empirische Wagner, der sich in München in die schwierigste Krise seiner Existenz verstrickte, wurde hier ein Mißerfolg, der Künstler Wagner hingegen das größte Ereignis in der

Operngeschichte Münchens im 19. Jahrhundert. – Der Instinkt hatte Wagner sehr lange einen Bogen um München schlagen lassen. Er war erst hierher gekommen, als es keine offene Türe mehr gab. Er löste ein Drama aus. Aber er stand es durch. Er unterlag gegen München, doch er gewann es.

